

Oper und Afrika - (post-)koloniale Verstrickungen und interkulturelle Wechselwirkungen am Beispiel von Meyerbeers *L'Africaine* in Halle / Lübeck

Ueckmann, Natascha; Vatter, Christoph

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ueckmann, N., & Vatter, C. (2019). Oper und Afrika - (post-)koloniale Verstrickungen und interkulturelle Wechselwirkungen am Beispiel von Meyerbeers *L'Africaine* in Halle / Lübeck. *interculture journal: Online-Zeitschrift für interkulturelle Studien*, 18(32), 103-118. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-66873-1>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Oper und Afrika – (post-)koloniale Verstrickungen und interkulturelle Wechselwirkungen am Beispiel von Meyerbeers *L'Africaine* in Halle / Lübeck

Opera and Africa – (Post-)Colonial Entanglements and Intercultural Interactions at the Example of Meyerbeer's L'Africaine in Halle and Lübeck

Natascha Ueckmann

PD Dr., Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Romanistik im Bereich Kulturwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg seit 2018. Im Jahr 2000 Promotion an der Universität Osnabrück, 2011 Habilitation an der Universität Bremen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Karibik- und Diasporaforschung, Postkoloniale Literatur- und Kulturtheorien; Gender Studies, Rezeption der Aufklärung im transatlantischen Raum, Transkulturelles Gegenwartstheater.

Christoph Vatter

Dr., vertritt seit 2017 die Professur für Romanische Kultur- und Landeswissenschaften an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Außerdem lehrt und forscht er im Bereich interkulturelle Kommunikation an der Universität des Saarlandes. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören interkulturelle Kommunikation und interkulturelles Lernen, frankophone Medien- und Kulturwissenschaft, Frankophonie (insb. Québec und frankophones Afrika), kulturelle Diversität und Erinnerungskulturen.

Abstract (Deutsch)

2018/19 wurde an der Oper Halle Giacomo Meyerbeers *Grand opéra L'Africaine* radikal neu inszeniert. In europäisch-afrikanischer Zusammenarbeit gilt es den kolonialen Blick des Werks zu dekonstruieren und als Ausgangspunkt für eine Neubewertung der europäisch-afrikanischen Beziehungen und eine Re-Afrikanisierung des Stücks in vier Etappen zu nutzen. Ausgehend von einer Betrachtung der (post-)kolonialen Bezüge und Verstrickungen (in) der Oper seit dem späten 18. Jahrhundert analysiert der Beitrag die Hallenser Inszenierung, auch in Bezug auf andere aktuelle Bearbeitungen von Meyerbeers Werk, und diskutiert sie im Kontext der aktuellen Afrika-Renaissance und neu zu denkender Kulturbeziehungen zwischen Afrika und Europa.

Schlagwörter: Oper, postkolonial, Afrika, kulturelle Zusammenarbeit, interkulturelle Interaktion, kulturelles Gedächtnis

Abstract (English)

L'Africaine, *Grand opéra* by Giacomo Meyerbeer's (1865), was radically restaged at the opera of Halle (Germany) in 2018/19. Through a close European-African cooperation, the project aimed at deconstructing the colonial gaze to work on new perspectives on the relationalities between Europe and Africa. This process was organized around an attempt to "re-africanize" Meyerbeer's *L'Africaine* in four steps. In this contribution, we illustrate the (post-)colonial entanglements of and in operas since the late 18th century as well as the ongoing interest in Africa and current theoretical propositions of re-thinking the cultural relations between Europe and Africa to analyze the production at the opera of Halle in the light of other recent representations of Meyerbeer's *Grand opéra* in Germany.

Keywords: Opera, postcolonial, Africa, cultural cooperation, intercultural interaction, cultural memory

1. Einleitung

Die interkulturellen Beziehungen zwischen Ländern des subsaharischen Afrikas und dem globalen Norden, insbesondere auch Europa, befinden sich in einem intensiven Aushandlungsprozess. Neben politisch-ökonomischen und humanitären Feldern, bei denen vor allem die Frage der Migration den öffentlichen Diskurs beherrscht, rückt auch die Kultur als wesentlicher Bereich der afrikanisch-europäischen interkulturellen Zusammenarbeit zunehmend ins Zentrum der Debatte, in der die frankophonen Kulturen aus Subsahara-Afrika sehr präsent sind. Hierfür erscheinen vor allem zwei aktuelle Entwicklungen als relevante Faktoren: Zum einen rücken die ästhetisch-künstlerischen Produktionen aus frankophonen afrikanischen Ländern verstärkt ins Interesse der transnationalen Medien- und Popkultur, was auf der kulturtheoretischen Ebene durch viel beachtete Wortergreifungen frankophoner Intellektueller begleitet wurde; zum anderen wurde die Debatte maßgeblich durch das Thema des Umgangs mit Artefakten aus den ehemaligen Kolonien in europäischen Museen befeuert.

In diesen Zusammenhang schreibt sich die Neuinszenierung von Giacomo Meyerbeers Grand Opéra *L'Africaine* an der Oper Halle ein, die sich in postkolonialer Perspektive mit dem Werk auseinandersetzt und es mit einem europäisch-afrikanischen Team in vier Etappen hinterfragt, kommentiert und schließlich dekonstruiert und sozusagen ‚re-afrikanisiert‘. Das Projekt zielt so auf eine kritische Aufarbeitung der Kolonialgeschichte und der Rolle der kulturellen Medien und Institutionen ab; gleichzeitig erprobt die Inszenierung neue Formen europäisch-afrikanischer Kooperation im Kultursektor und wirft sowohl Fragen der Form und Ästhetik als auch der interkulturellen Interaktion und Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen aus beiden Kontinenten auf. Über die Hallenser Inszenierungen von Meyerbeers *L'Africaine* haben wir

mit den Regie- und Dramaturgie-Verantwortlichen Lionel Poutiaire Somé, Michael von zur Mühlen und Philipp Amelungen ausführlich in einem Interview gesprochen, das im Anschluss an diesen Beitrag abgedruckt. Zunächst soll jedoch ein Blick auf den aktuellen Kontext der europäisch-afrikanischen Kulturbeziehungen sowie die Rolle der Oper geworfen werden. Dabei sollen exemplarisch Formen der interkulturellen Aneignung und der postkolonialen Auseinandersetzung mit der Gattung Oper aufgezeigt werden, die die betrachtete Inszenierung aufgreift und weiterführt. Schließlich wird das Projekt der Oper Halle im Zusammenhang mit anderen zeitgenössischen Inszenierungen der *L'Africaine* näher betrachtet.

2. Oper und/in Afrika

Africa rising (Ernst / Ntivyihabwa 2019) – die so betitelte Fernsehdokumentation des Kultursenders arte steht symptomatisch für ein gesteigertes Interesse an Afrika, vor allem in der transnationalen Popkultur. Die Stimmen Schwarzer Künstler*innen verschiedener Disziplinen finden zunehmend Gehör und bringen ihre Perspektiven aktiv ein, so dass sie weit über eine eventuelle exotistische Faszination hinaus Teil kultureller Diskurse werden. Auch die regelmäßige Afropop-Kolumne in der *Süddeutschen Zeitung* kann als Beispiel für diese Konjunktur im deutschen Sprachraum angeführt werden. Bemerkenswert ist, dass in den letzten Jahren vor allem auch Künstler*innen aus dem subsaharischen frankophonen Afrika international Beachtung finden. Diese verbinden häufig europäische (z.T. auch nordamerikanische) und afrikanische Einflüsse und sind auch auf beiden Kontinenten präsent, wie z.B. die Musiker Maître Gims oder Disiz. Dies unterstreicht auch das Konzept des „Afropéanisme“ (Miano 2008, Gunst / Kanobana 2017), das die engen afrikanisch-europäischen Verflechtungen in den Vordergrund rückt und beispielsweise für in Frankreich aufgewachsene afrodeszendenten Autor*innen Anwendung findet.

Diese neue Dynamik im künstlerischen Bereich wird in der post- und dekolonialen Kulturtheorie in der jüngeren Vergangenheit durch viel beachtete Publikationen frankophoner afrikanischer Intellektueller wie Felwine Sarr, Achille Mbembe oder Souleymane Bachir Diagne begleitet, die für eine neue Sicht auf (und aus) Afrika und eine Neubestimmung der europäisch-afrikanischen Beziehungen plädieren.¹ In Erweiterung der historischen Dimension afrikanischen intellektuellen Engagements im kolonialen Raum (Lüsebrink 2002) erreichen diese Positionen auch internationale Beachtung – sicherlich auch aufgrund von Übersetzungen in andere Sprachen² – und werden als Modelle für ein transkulturelles Miteinander diskutiert. Bei aller Unterschiedlichkeit der verschiedenen Ansätze erscheint eine grundsätzliche Anerkennung der wechselseitigen Verstrickungen in den Nord-Süd-Beziehungen, die nicht nur als einseitige Abhängigkeiten gedacht werden können, die Voraussetzung zu sein für eine Neubestimmung und relational-reziproke Weiterentwicklung der europäisch-afrikanischen Beziehungen.

Neben transnationalen Tendenzen in der Populärkultur, die sich bspw. mit einem wachsenden Bewusstsein für die Teilhabe und Partizipation Schwarzer Akteur*innen in der Filmbranche manifestieren – *Black Panther* (2018) sowie die Oscar-Prämiierung von *Moonlight* (2016) zählen zu den prominentesten Beispielen –, ist die europäische Debatte im kulturellen Feld vor allem von der Frage des Umgangs mit afrikanischen Artefakten (und z.T. auch menschlicher Überreste) in europäischen Museen und Sammlungen sowie ihrer Restitution geprägt. Ausgehend von dem Bericht, den der senegalesische Wirtschafts- und Kulturwissenschaftler Felwine Sarr und die in Deutschland und Frankreich lehrende Kunsthistorikerin Bénédicte Savoy im Auftrag des französischen Präsidenten Emmanuel Macron verfasst haben und der mittlerweile in französischer, englischer und deutscher Sprache verfügbar ist (Sarr

/ Savoy 2018), stellt sich die Frage des Umgangs mit dem kolonialen Erbe in Europas Museen in besonders virulenter Art und Weise. Denn Sarr und Savoy kommen zu dem Schluss, dass nur eine bedingungslose Rückgabe die Basis für eine Neubestimmung der europäisch-afrikanischen Beziehungen sein kann. Dazu zählt auch die Frage des Umgangs mit den fraglichen kulturellen Objekten, in die die europäisch-afrikanischen Verflechtungen inhärent eingeschrieben sind.

2.1. Die Oper als Agentin kultureller Kolonialisierung

Während diese Herausforderungen für die europäischen Museen – in Deutschland v.a. im Zusammenhang mit dem Berliner Humboldt-Forum – die aktuelle Debatte dominieren, scheinen andere Kulturbereiche wie Literatur, Film oder Theater weniger im Vordergrund zu stehen. Der Bereich der klassischen Musik und der Oper spielt dabei kaum eine Rolle. Dabei handelt es sich zwar um Gattungen, die im subsaharischen Afrika kaum Fuß fassen konnten, die aber dennoch maßgeblich am europäischen Projekt der kulturellen Kolonisierung beteiligt waren, sowohl als „Exportartikel“ und Vehikel für die internationale Verbreitung des kulturellen Überlegenheitsanspruchs Europas als auch als Projektionsfläche für exotistische Fantasien und Imaginationen kolonialer Beziehungen. Opernhäuser wie das Teatro Amazonas in Manaus (Brasilien, 1896) und in Kairo (1869) fungierten so beispielsweise als Agenten der Kolonialisierung und Distinktion in der Kolonialgesellschaft – ein Prozess, der in Werner Herzogs Film *Fitzcarraldo* (1982), in dem der von Klaus Kinski verkörperte Protagonist Sweeney Fitzgerald/Fitzcarraldo wie besessen für die Verwirklichung seines Traums eines Opernhauses im peruanischen Urwald kämpft, filmisch bearbeitet wurde.

Seit dem 18. Jahrhundert setzte die Oper auch immer wieder koloniale und exotistische Vorstellungswelten

in Szene (Bara 2010)³: So beruhte der Erfolg von *Élisca ou l'amour maternel* (Favières / Grétry 1799) maßgeblich auf einer opulenten exotischen Kulisse; weitere Beispiele sind die Opern-adaption von *Paul et Virginie* (Favières / Kreutzer 1791) nach dem Roman von Bernardin de Saint-Pierre, *Les Créoles* (Lacour / Berton 1826) oder auch *Le Code noir* (1842), die der Librettist Eugène Scribe auf Grundlage der Anti-Sklaverei-Novelle *Les épaves*⁴ von Fanny Reybaud (1838) konzipierte. Dem Zeitgeist verpflichtet, greift die komische Oper des 19. Jahrhunderts immer wieder auf die Attraktivität exotistischer Szenarien zurück, die sich aus kolonialen Erfahrungen und Imaginationen speisen und diese in kreativ-freier Art und Weise weiterentwickeln. So inszeniert beispielsweise die Oper *Lakmé* (Délibes / Gondinet / Gille 1883), die auf Pierre Lotis Tahiti-Roman *Rarahu ou le Mariage de Loti* (1880) beruht, ein romantisch-exotistisches Indienbild. Während Verdis *Aida* (1871) sicherlich das bekannteste Beispiel dieses Genres darstellt, handelt es sich bei Giacomo Meyerbeers Grand Opéra in fünf Akten *L'Africaine*, die – wie zuvor schon die dreiaktige Opéra Comique *Le Code noir* – auf einem Libretto von Eugène Scribe basiert und die 1865 in der Pariser Oper Premiere hatte, wohl um das für die europäisch-afrikanischen Beziehungen prägnanteste und spektakulärste Werk.

2.2. Oper in Subsahara-Afrika I – postkoloniale Aneignungen

Während die Oper in Europa sich also in thematischer und ästhetischer Hinsicht immer wieder auf die Kolonialbeziehungen und damit auch auf Afrika bezog und als Institution an der kulturellen Kolonialisierung teilhatte, spielt sie als Genre in Subsahara-Afrika bis heute praktisch keine Rolle, v.a. aufgrund vielfach fehlender institutioneller Voraussetzungen (Ausbildungsstätten, Ensembles, Aufführungsorte etc.).

Eine Ausnahme stellt v.a. Südafrika da, dessen Kulturinstitutionen sich nach Ende des Apartheid-Systems öffneten, so dass nun mehr und mehr Schwarze Opernsänger*innen, wie z.B. Pretty Yende oder Pumeza Matshikiza, die internationalen Bühnen erobern (Fleury 2018; Hillériteau 2016). Aus dem frankophonen Afrika finden sich dagegen nur wenige Beispiele wie der kongolische Countertenor Serge Kakudji.⁵

Dass das Genre der Oper historisch tendenziell eher als „weiß“ markiert ist, mag auch dazu beigetragen haben, dass sich trotz einer fehlenden kulturellen Tradition zahlreiche Spuren der postkolonialen Auseinandersetzung mit dem europäischen Musiktheater finden lassen. Ein herausragendes Beispiel ist die *réécriture* von Brechts *Dreigroschenoper* bzw. John Gays *The Beggar's Opera* durch den nigerianischen Literaturnobelpreisträger Wole Soyinka. In seiner *Opera Wonyosi* (1977) setzt er sich mit dem Thema Macht und den afrikanischen Präsidenten-Potentaten auseinander und zeichnet ein satirisches Bild des zentralafrikanischen Diktators Bokassa. Der südafrikanische Komponist Mzilikazi Khumalo präsentierte 2001 mit *Princess Magogo* die erste Oper auf Zulu – ein Stück über das Leben der gleichnamigen Komponistin und Interpretin traditioneller Zulu-Musik. Das Projekt der Überführung westafrikanischer Traditionen ins Musiktheater⁶ steht im Zentrum von *Bintou Wéré – un opéra du Sahel*, die 2007 zuerst in Bamako, dann im Théâtre du Châtelet in Paris unter der künstlerischen und musikalischen Leitung des senegalesischen Sängers Wasis Diop uraufgeführt wurde. *Bintou Wéré* entstand in Folge des Vorschlags Prinz Claus der Niederlande, der 1996 ein internationales Opernprojekt auf Basis der reichen künstlerischen Tradition der Länder der Sahelzone anregte. Die Oper mit der von Zé Manel Fortes (Guinea-Bissau) komponierten Musik und einem Libretto von Koulsy Lamko (Tschad) entstand als internationales Kollektivprojekt, das in interdisziplinären Workshops von Künstler*innen

aus sechs Ländern entwickelt wurde. Thematisch verbindet das Werk die kulturellen Traditionen der Region mit zeitgenössischen Themen. So ist die Titelheldin eine Kindersoldatin, die sich aus ihrem Dorf auf den Weg macht, um die spanische Enklave Melilla zu erreichen und ihr Kind auf europäischem Boden zu gebären – um es schließlich doch nicht über den Grenzzaun, sondern zurück in die Obhut Afrikas zu geben. Ein weiteres Opernprojekt mit westafrikanischem Hintergrund ist *Kirina*, das 2018 in Marseille uraufgeführt und dann sowohl auf verschiedenen europäischen Bühnen als auch in Ouagadougou zu sehen war. Diese zeitgenössische Oper der malischen Musikerin Rokia Traoré wurde in Burkina Faso, Mali und Belgien entwickelt und ist von der Geschichte des mittelalterlichen Malireichs inspiriert.

2.3. Oper in Subsahara-Afrika II – Abgrenzungen und postkoloniale Neubestimmungen

Neben diesen Formen der interkulturellen Aneignung des Genres Oper durch afrikanische Kunstschaaffende sind kritische Auseinandersetzungen mit und Abgrenzungen von der kolonialen Dimension der Oper zu verzeichnen, von denen das von Christoph Schlingensief in Burkina Faso initiierte „Operndorf“ das bekannteste Beispiel darstellt. Das sich seit der Grundsteinlegung 2010 stets in Weiterentwicklung befindliche Projekt, das seit dem Tod des Künstlers 2010 von einer gemeinnützigen GmbH unter Leitung von Schlingensiefs Witwe Aino Laberenz weitergeführt wird, grenzt sich von der Transplantation europäischer Opernhäuser in (ehemalige) Kolonien ab und verfolgt vielmehr das Ziel, traditionell hochkulturelle Vorstellungen gegen den Strich zu bürsten und das Projekt Oper im gesellschaftlichen Alltag neu zu verankern, wie auch der zunächst paradox anmutende Name „Operndorf“ suggeriert, der ein Medium der (städtischen) Hochkultur mit dem Dorfleben eines afrikanischen Sa-

hel-Landes verknüpft. Das Operndorf Afrika versteht sich als „Plattform für interkulturelle Austauschprogramme und relevante postkoloniale Diskurse, die ein neues und differenziertes Bild von Afrika sichtbar macht“ (Operndorf Afrika). Schlingensief (2009) postuliert einen „erweiterten Opernbegriff“, der sich vom westlichen Opernverständnis löst und eher ein interkulturelles Theater aus der produktiven Interaktion europäischer und afrikanischer Akteur*innen bezeichnet:

Jedenfalls toben wir alle gemeinsam rum und stemmen alles auf die Bühne. Das wäre dann eine Art Transformationskasten. Und ich erhoffe mir, dass diese Überblendungen von Bildern und Texten verschiedener Kulturen neue Währungen im System erzeugen. Dann präsentieren wir das Ergebnis hier in Deutschland, topfen die Sache gleichsam um. Dadurch, dass sich jemand anmaßt, etwas aus Afrika hier zu präsentieren, entstehen vielleicht diese Überblendungswährungen. Da muss ich noch mehr drüber nachdenken. (Schlingensief 2009: 40)

Schlingensiefs Operndorf soll so einen Raum eröffnen für „interkulturelle Aushandlungsprozesse“ (Lehmann 2015) und die Entwicklung neuer Bilder von und über Afrika bzw. aus Afrika, die althergebrachte Repräsentationsstrategien und ihnen zu Grunde liegende Machtstrukturen durchbrechen. Eine wichtige Rolle dabei spielen für Schlingensief spirituelle Übergangsrituale (van der Horst 2013: 130f.), wie sie auch in der Hallenser *L'Africaine* eingesetzt werden.⁷ Zu den weiteren künstlerischen Strategien gehört die Umkehrung des europäisch-afrikanischen Verhältnisses, um gleichsam durch eine Exotisierung Europas postkoloniale Kontinuitäten offenzulegen (Bleuler 2018).⁸

Das Projekt um Meyerbeers *L'Africaine*, das im Zentrum dieses Beitrags steht, knüpft an diese postkolonialen Aneignungs- und Abgrenzungsprozesse um das Genre Oper und seine koloniale Tradition an.

3. *L'Africaine* (1865) von Giacomo Meyerbeer

Seit 2011 erlebt Giacomo Meyerbeers Grand Opéra *L'Africaine* (1865) in Deutschland eine bemerkenswerte Renaissance. Den 1791 als Jakob Meyer Beer in Berlin geborenen jüdischen Komponisten, der vor allem in Frankreich große Erfolge feierte, suchte man bis dahin meist vergebens in den Spielplänen deutscher Opernhäuser. Im Schatten von Richard Wagner und durch die Nationalsozialist*innen nachhaltig verunglimpft und verdrängt, gelangt nun insbesondere seine letzte Oper *L'Africaine* wieder auf die deutschen Bühnen (Jungheinrich 2018). Für Giacomo Meyerbeer, der ebenso wie sein Librettist Eugène Scribe die Uraufführung von *L'Africaine* in Paris nicht mehr erleben konnte, wäre diese späte Rehabilitierung eine Genugtuung. Um das hier im Mittelpunkt stehende experimentelle Opernprojekt in Halle zu würdigen, ist ein erster Blick auf andere aktuelle Inszenierungen von *L'Africaine* in Deutschland aufschlussreich.

Die Handlung von *L'Africaine* soll hierfür kurz skizziert werden. Hintergrund der Opernhandlung ist eine Fünfecksgeschichte zwischen drei Männern und zwei Frauen in wechselnden Liebesverstrickungen: dem Seefahrer Vasco da Gama, seinem Widersacher Don Pedro, der portugiesischen adligen Admirals-tochter und Vascos Verlobter Inès, der aus Indien bzw. Afrika kommenden Königin Sélika und ihrem Diener Nélusko. Die Oper spielt in Lissabon, auf dem Meer und im Königreich der Titelfigur in den Jahren 1497-1498. *L'Africaine* bezieht sich auf die historischen Reisen des portugiesischen Seefahrers Vasco da Gama (ca. 1469-1524), der als erster Europäer auf dem Seeweg um das Kap der Guten Hoffnung in Indien ankam. Dies markiert auch den Beginn des transatlantischen Sklavenhandels und der Kolonisierung. In der Oper bringt Vasco da Gama von seiner Expedition die beiden Afrikaner*innen Sélika und Nélusko mit nach Europa, scheinbar

madagassische Sklav*innen. Sie dienen ihm als Beweis, dass er in Ostafrika bzw. Indien war. Dennoch wird Vasco da Gama eine weitere Entdeckungsreise vom Klerus verweigert, woraufhin er so ausfallend wird, dass er als Ketzer hingerichtet werden soll. Er wird zusammen mit den beiden vermeintlichen Sklav*innen in die Kerker der Inquisition geworfen. Inès kann eine Begnadigung erwirken, indem sie sich auf eine von ihrem Vater eingefädelte Heirat mit Vasco da Gamas Kontrahenten Don Pedro einlässt. Vasco startet im Anschluss, zusammen mit Sélika und Nélusko, eine erneute Expedition nach Afrika. Während eines Sturmes läuft das Schiff – durch das Eingreifen von Nélusko – auf Klippen. Es kommt durch die dortige lokale Bevölkerung zu einer Befreiungsaktion von Sélika und Nélusko; die portugiesischen Seeleute kommen in Gefangenschaft. Indem Sélika vorgibt Vasco sei ihr Gatte, kann sie ihn und Inès retten. Denn Sélika, bereits entpuppt als afrikanische Königin (von Madagascar?), liebt heimlich ihren ‚Besitzer‘ Vasco. Aus diesem Grund rettet sie ihn vor dem Tod, aber Vasco liebt Inès, seine portugiesische Verlobte. Sélika gibt die beiden Liebenden bzw. Conquistador*innen frei, damit sie nach Portugal zurückkehren können. In der Schlusszene, welche in Sélikas Königreich spielt, nimmt sich die afrikanische Titelfigur aus Liebeskummer das Leben. „In der imaginierten Fremde findet man doch nur wieder das bürgerliche Beziehungsdreieck, mehr ist nicht vorstellbar“, so resümiert Chefdramaturg Michael von zur Mühlen. Wiederholt sind es bezeichnenderweise die beiden Frauenfiguren, die Vasco da Gama das Leben retten. Durch das ‚Happy End‘ für die weißen Protagonist*innen ist auch die Gefahr der ‚Rassenmischung‘ gebannt. Die Oper illustriert so ungewollt bzw. unbewusst die Konsequenzen eines internalisierten Rassismus und die Unmöglichkeit einer *interracial relationship* in einer kolonial und patriarchal organisierten Gesellschaft, denn Rassismus – wie Françoise

Massardier-Kenney zur Verbindung von Gender und ‚Race‘ analysiert – ist aufgrund der Reproduktion ökonomischer Interessen durch Heirat aufs engste mit patriarchalen Werten verknüpft (vgl. Massardier-Kennedy 1994: 191).

3.1. Zeitgenössische Inszenierungen von *L'Africaine* / *Vasco da Gama* in Deutschland (Würzburg 2011, Chemnitz 2013, Berlin 2015, Frankfurt/M. 2018)

Im Rahmen der Wiederentdeckung des bis dahin gerade in Deutschland wenig bekannten Bühnenwerks feierte *L'Africaine* zunächst 2011 in der Regie von Gregor Horres Premiere in Würzburg. Dieter Stoll hält dazu fest, dass das Mainfranken Theater sich „fast vierstündig im Grenzbereich der eigene[n] Ressourcen [bewegt]. Großes Orchester, großer Chor, große Stimmen für übergroße Gefühle“ (Stoll 2011). 2013 eröffnete dann Chemnitz das ‚Wagnerjahr‘ (Richard Wagners 200. Geburtstag) mit der Oper von Meyerbeer (Regie: Jakob Peters-Messer) unter dem ursprünglich vom Komponisten vorgesehenen Titel *Vasco da Gama* und verweist damit maßgeblich auf die historisch belegte Figur des europäischen Seefahrers – und eben nicht auf eine fiktive Figur wie die imaginierte ‚Afrikanerin‘ Sélika. Es ist die mutige Erstaufführung der kritischen Neuausgabe von Jürgen Schläder, der eine Art Version letzter Hand rekonstruierte.⁹ In den Kritiken zur fünfständigen Inszenierung werden lobend die gelungenen, ausgedehnten Ballett- und Gesangseinlagen hervorgehoben. Die Grand Opéra als Blockbuster *avant la lettre* werde auf diese Weise eindrucksvoll umgesetzt. 2015 inszenierte die Deutsche Oper Berlin ebenfalls in der revidierten Fassung von Jürgen Schläder unter dem Titel *Vasco da Gama* die Oper als Auftakt eines Meyerbeer-Zyklus (Amling 2015, Pullinger 2015). Die Regisseurin Vera Nemirova unterstreicht die politischen und religiösen Konflikte des Werkes und verbindet sie mit der

aktuellen Flüchtlingsdebatte und mit religiösem Fanatismus, bewahrt aber auf der Inszenierungsebene ein exotistisches Setting. In Frankfurt am Main wurde 2018 die Oper unter dem Doppeltitel *L'Africaine/Vasco da Gama* unter der Leitung von Tobias Kratzer aufgeführt. Es ist nach *Les Huguenots* in Nürnberg und *Le Prophète* in Karlsruhe seine dritte große Meyerbeer-Inszenierung. Kratzer entfernt sich konsequent von der historischen Darstellung: Während die Original-Oper rund 350 Jahre vor ihrer Entstehungszeit spielt, findet die Handlung in der Frankfurter Inszenierung – praktisch auf der Zeitachse gespiegelt – 350 Jahre danach in der Zukunft, also im 22. Jahrhundert statt. Die portugiesischen Seefahrer steuern hier Raumschiffe und erobern fremde Sonnensysteme und die afrikanische Titelheldin ist ein blaugefärbter Alien – angelehnt an den Film *Avatar*; *Star Trek*, *Star Wars*, 2001: *A Space Odyssey* und *Gravity* lassen ebenfalls grüßen. „Große Oper und großes Kino in idealtypischer Liaison.“ (Jungheinrich 2018) Das Meer wird als endloses All interpretiert. Begründet wird dieser Futurismus auch im Zusammenhang mit Jules Vernes Roman *De la terre à la lune*, der im selben Jahr wie die Uraufführung 1865 erschienen war und der schon damals die europäische Kolonialisierung als nahezu komplett abgeschlossen diagnostizierte. Der einstige Bootsfahrer Vasco da Gama steuert nun rücksichtslos sein Raumschiff durch ferne Galaxien, die ihm letztlich fremd bleiben. Regisseur Kratzer lässt Geschichts- und Zukunfts-pessimismus zusammenfallen; das Gegeneinander der Kulturen scheint sich fortzusetzen.

3.2. *L'Africaine* postkolonial an der Oper Halle und Lübeck (2018-2020)

Ein europäisch-afrikanisches Produktionsteam¹⁰ hat in mehreren Etappen Meyerbeers Oper *L'Africaine* radikal überarbeitet: von September 2018 bis Juni 2019 erlebte die Oper Halle vier verschiedene Aufführungen. Zur Spiel-



Abb. 1: Kolonialgeschichtlicher Dialog: Verweis auf Sarah Bartmann (L'AFRICAINNE IV: NISALB LIËFO - Verwandlung), Bühnen Halle / *L'Africaine* / Foto: Falk Wenzel

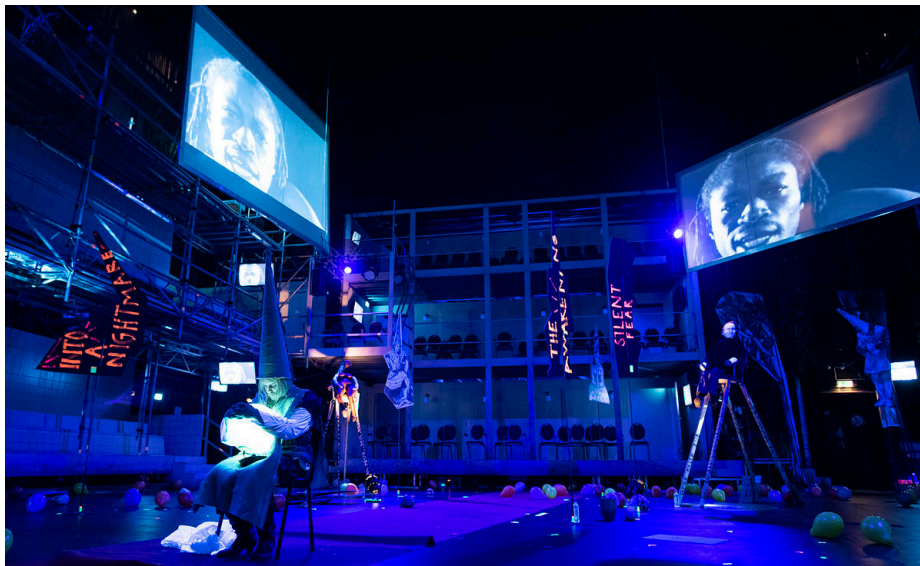


Abb. 2: Europäische Opernbilder unter (afrikanischer) Beobachtung (L'AFRICAINNE I: FOTOUONA DJAMI YÉLÉ - Auseinandersetzung mit den Ahnen), Bühnen Halle / *L'Africaine* / Foto: Falk Wenzel



Abb.3: Performer*innen auf der Opernbühne (L'AFRICAIN I: FOTOUONA DJAMI YÉLÉ - Auseinandersetzung mit den Ahnen), Bühnen Halle / *L'Africaine* / Foto: Falk Wenzel



Abb. 4: *L'Africaine* ‚afrikanisieren‘?: Lionel Poutiaire Somé in L'AFRICAIN IV: NISALB LIËFO (Verwandlung), Bühnen Halle / *L'Africaine* / Foto: Falk Wenzel

zeit 2019/2020 wanderte das Projekt nach Lübeck, wo zeitgleich eine neue Filmoper mit dem Titel *L'Européenne* entsteht.¹¹ Diese Umkehrung der Perspektive kommt schließlich 2020/21 erneut nach Halle. Entwickelt wurde das Opernprojekt im Rahmen von *I like Africa and Africa likes me – I like Europe and Europe likes me*.¹² Das in vielfacher Hinsicht ausgezeichnete und grenzüberschreitende vom Fonds Doppelpass der Kulturstiftung des Bundes geförderte Projekt entspricht genau dem experimentellen, multiperformativen Zugang des nur noch bis 2021 verantwortlichen Opernintendanten Florian Lutz – die Bühnen Halle haben Anfang 2019 beschlossen, seinen Vertrag nicht zu verlängern (Petraschewsky 2019).¹³ Lutz hinterfragt in origineller Weise die Grenzen der Kunstgattung Oper, ihrer Repräsentationsformen und ihre heutige Relevanz. Die Inszenierung von *L'Africaine* an der Oper Halle verbindet auf interkontinentale Weise nicht nur Theaterformen wie Oper, Performance und *Reenactment*, sondern auch Protagonist*innen, kulturelle Räume und historische Ereignisse. Statt einer einzigen Meistererzählung kommen plurale Geschichten, künstlerische Stile und divergente Erinnerungskulturen zum Vorschein. Durch die kreative Mobilisierung einer Vielzahl von Repräsentationsformen verlebendigt dieses Theaterprojekt eine beeindruckende Multiperspektivität. Es verbindet politische Botschaften mit ästhetischen Interventionen. Guido Müller schreibt dazu: „Der Besucher stelle sich einfach vor, er sei noch nie mit Wagner in Berührung gekommen und treffe auf eine um mehr als die Hälfte zerstückelte Götterdämmerung, die von Isländern in Hinblick auf Wagners nordische Mythen seziert würde.“ (Müller 2018)

Das Hallenser Opernprojekt ist zum einen eine fordernde Auseinandersetzung mit der in Deutschland noch immer verdrängten und unterdrückten eigenen Kolonialgeschichte. Erklärtes Ziel der Macher*innen ist es, der kolonialen Amnesie mit künstlerischen

Mitteln entgegenzuwirken. Entgegen der dominierenden Geschichtsschreibung, das Deutsche Reich sei nur ein ‚später‘ oder ‚marginaler‘ kolonialer Akteur gewesen, gibt es eine lange, aber weniger bekannte Geschichte der Teilhabe deutschen Kapitals und deutschen Wissens an Kolonialismus und Versklavung.¹⁴ Zum anderen ist das Opernprojekt eine Auseinandersetzung mit Reinigungsritualen eines anderen Kulturkreises, denn die vier Aufführungen basieren auf vier Etappen eines Transformationsrituals aus Westafrika, konkret des Volkes der Dagara: L'AFRICAIN I: FOTOUONA DJAMI YÉLÉ (Auseinandersetzung mit den Ahnen), L'AFRICAIN II: BOO A SAN PKAMINÉ (Versöhnung), L'AFRICAIN III: PIIR A SIÈN (Reinigung), L'AFRICAIN IV: NISALB LIÈFO (Verwandlung). Diese spirituellen und transzendentalen Bezüge westafrikanischer Kultur ernst zu nehmen, ist eine anspruchsvolle Aufgabe, zumal für Europäer*innen, die Religion häufig durch Rationalität ersetzt und sich aus christlichen Bezügen weitgehend gelöst haben. Ziel des Prozesses ist es, an der Entkolonialisierung Europas mitzuwirken und dieses künstlerische und lyrische Werk als 'Dokument' der europäischen Kolonialgeschichte zu analysieren.

Jenseits der bestimmenden konventionellen Dreiecksgeschichte um Vasco, Inès und Sélika erweitert das Produktionsteam sein postkoloniales Inszenierungsprojekt um zwei historische Schlüsselfiguren des 19. Jahrhunderts: dem in Paris gefeierten deutsch-jüdischen Komponisten Giacomo Meyerbeer setzen sie Saartjie/Sarah Baartman an die Seite – eine Frau aus Südafrika aus dem Volk der Khoikhoi, ausgestellt in Europa aufgrund ihrer anatomischen Besonderheiten; sie war auch bekannt unter dem pejorativen Beinamen *Hottentotten-Venus*. Diese beiden Figuren – Repräsentant*innen für Oper und 'Menschenzoo' – nehmen als Ahn*innen aktiv teil, um Zeugnis über Operngeschichte und Kolonialge-

schichte und deren Interdependenzen und Verflechtungen abzulegen.

Die Oper, mittels Guckkastenbühne oder Illusionstheater inszeniert, wird selbst zum Objekt eines Perspektivwechsels (Häußner 2019). So zielt die erste Aufführungsetappe auf eine weitgehend ‚werktreue‘ Inszenierung der Grand Opéra von Meyerbeer, eine Inszenierung, die über große Bildschirme von einer Gruppe von Afrikaner*innen angeschaut wird. Afrika blickt gewissermaßen auf eine exotische Vorstellung von Afrika. Die übliche Blickhierarchie wird so auf den Kopf gestellt.

Am Ende von L’AFRICAINNE I verlässt die Gruppe der afrikanischen Performer*innen die Position des Beobachtens, um von der Bühne Besitz zu ergreifen und um die gesamte Inszenierung in Frage zu stellen. Sie installieren ein „Akephalisch reguliertes anarchistisches Komitee zur Entkolonisierung des Geistes“, dieses Komitee ist inspiriert von den „Wahrheits- und Versöhnungskommissionen“, mit denen Südafrika unter Nelson Mandela versucht hat die Verbrechen der Apartheid aufzuarbeiten. In den ersten Teilen von *L’Africaine* sind es die Weißen, die singen und die Schwarzen, die als Störende intervenieren, dabei ausschließlich mit der gesprochenen Sprache ausgestattet. Die Oper befindet sich so in Konfrontation mit dem Sprechtheater. In der vierten Inszenierungsetappe im Juni/Juli 2019 erscheinen die Performer*innen auf der Bühne und hinterfragen den gesamten Prozess, nämlich die Oper ‚afrikanisieren‘ zu wollen. Das Ganze müsse beendet werden; Afrika lasse sich so nicht erfahren, dafür müsse man dorthin. Und wenn Vasco da Gama – immer einen Globus in der Hand haltend – seine große Arie „Pays merveilleux“ und die Königin Sélika „O temple magnifique!“ singen, sei der kolonialistische Unsinn für ein paar Momente egal, wahrscheinlich weil die Musik so schön sei (o.A. 2019).

Die Hallenser Inszenierung von *L’Africaine* schreibt die Tradition der

(post-)kolonialen Auseinandersetzung der europäischen Oper mit Afrika in produktiver und innovativer Art und Weise fort. Sie regt dazu an, die europäisch-afrikanische kulturelle Zusammenarbeit für die Erprobung neuer ästhetischer und formaler Wege zu nutzen und gemeinsam eine Neubestimmung der wechselseitigen Beziehungen aus der Geschichte und ihrer Aufarbeitung – auch die Rolle der Kunst im kolonialen Projekt – zu entwickeln. Dieser Prozess beschränkt sich nicht nur auf die Kommunikation zwischen Kunstschaffenden und Publikum bzw. Gesellschaft, sondern bezieht auch die interkulturelle Dimension der Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen aus Afrika und Europa mit ein.

4. Literatur

Amling, U. (2015): Irrweg nach Indien: *Vasco da Gama* an der Deutschen Oper Berlin. *Der Tagesspiegel*, 06.10.2015. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/vasco-da-gama-an-der-deutschen-oper-berlin-irrweg-nach-indien/12409654.html> [Zugriff am 19.07.2019].

Bara, O. (2010): Figures d’esclaves à l’opéra. Du „Code noir“ à „L’Africaine“ d’Eugène Scribe (1842- 1865), les contradictions de l’imaginaire libéral. In: Moussa, S. (Hrsg.): *Littérature et esclavage, XVIII^e-XIX^e siècles*. Paris: Desjonquères, S. 110-123.

Bleuler, M. (2018): Raum der unüberwindbaren Differenz? Christoph Schlingensiefels Arbeit in Afrika und das Operndorf-Residency 2016. In: Bleuler, M. / Moser, A. (Hrsg.): *ent/grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*. Bielefeld: transcript, S. 171–193.

Brahm, F. / Rosenhaft, E. (Hrsg.) (2016): *Slavery Hinterland: Transatlantic Slavery and Continental Europe, 1680-1850*, Woodbridge-Rochester, NY: Boydell Press.

- Brandenburg, D. (2019): Applaus! Die wichtigsten Ergebnisse der DdB-Autorenfrage zur Saison 2018/19. *Die deutsche Bühne* (8), S. 62-67.
- Chalaye, S. (2002): *Du Noir au nègre : l'image du Noir au théâtre (1550-1960)*. Paris : L'Harmattan.
- Conrad, S. (2012): *Deutsche Kolonialgeschichte*. München: C.H. Beck.
- Degn, C. (2003) [1984]: *Die Schimmelmanns im atlantischen Dreieckshandel. Gewinn und Gewissen*. Neumünster: Wachholtz.
- Diagne, S.B. / Amselle, J.-L. (2018): *En quête d'Afrique(s). Universalisme et pensée décoloniale*. Paris : Albin Michel.
- Ernst, M. (2013): Ein Drama auf hoher See mitten in Sachsen – Chemnitz wagt sich an Meyerbeers ‚Afrikanerin‘. *nmz online* 04.02.2013. URL: <https://www.nmz.de/online/ein-drama-auf-hoher-see-mitten-in-sachsen-chemnitz-wagt-sich-an-meyerbeers-afrikanerin> [Zugriff am 19.07.2019].
- Ernst, T. / Ntiviyahwa, J.-A. (2019): *Africa rising*. Fernsehdokumentation, ARTE. URL: https://programm.ard.de/TV/arte/africa-rising/eid_287241584216743 [Zugriff am 03.09.2019].
- Fleury, C. (2018): Afrique du Sud : les chanteurs noirs, nouvelles stars mondiales de l'opéra. *L'Obs* 26.08.2018. URL: <https://www.nouvelobs.com/monde/afrique/20180821.OBS1121/afrique-du-sud-les-chanteurs-noirs-nouvelles-stars-mondiales-de-l-opera.html> [Zugriff am 24.08.2019].
- Gleich, P. von / Spatzek, S. (2015): Meine Stadt und Versklavung? Jugendliche auf Spurensuche in Bremen. *APuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte. Beilage zur Wochenzeitung „Das Parlament“*, Vol. 65, 50-51, S. 41-46. URL: <http://www.bpb.de/apuz/216487/meine-stadt-und-versklavung-jugendliche-auf-spurensuche-in-bremen?p=all> [Zugriff am 20.08.2019].
- Gunst, R. / Kanobana, R. (2017): *The reign of Afropeanism*. URL: <https://www.bozar.be/en/activities/123647-the-reign-of-afropeanism---roland-gunst-sibo-kanobana> [Zugriff am 20.08.2019].
- Häußner, W. (2019): Halle: *L'Africaine* – Vierteiliges Opernprojekt nach der Grand Opéra von Giacomo Meyerbeer – Premiere von Teil III. *Online Merker. Die internationale Kulturplattform* 29. März 2019. URL: <https://onlinemerker.com/halle-lafricaine-vierteiliges-opernprojekt-nach-der-grand-opera-von-giacomo-meyerbeer-premiere-von-teil-iii/> [Zugriff am 19.07.2019].
- Hillériteau, T. (2016): L'Afrique à la conquête de l'opéra. *Le Figaro* 19.09.2016. URL: <http://www.lefigaro.fr/musique/2016/09/19/03006-20160919ARTFIG00209-l-afrique-a-la-conquete-de-l-opera.php> [Zugriff am 20.08.2019].
- Jungheinrich, H.-K. (2018): „Die schöne Wilde stirbt himmlisch“. *Frankfurter Rundschau* 27.02.2018. URL: <https://www.fr.de/kultur/theater/schoene-wilde-stirbt-himmlisch-10994647.html> (Zugriff am 25.07.2019).
- Lehmann, F. (2015): Schlingensiefs Operndorf in Burkina Faso. Missverständnisse als Potential für interkulturelle Aushandlungsprozesse. *polylog*, (33), S 107-122.
- Lüsebrink, H.-J. (2002): *La conquete de l'espace public colonial. Prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse à l'époque coloniale (1900-1960)*. Frankfurt : IKO.
- Massardier-Kenney, F. (1994): Duras, Racism, and Class. In: Kadish, D. Y. / Massardier-Kenney, F. (Hrsg.): *Translating Slavery. Gender and Race in French Women's Writing, 1783-1823*.

Kent (Ohio): The Kent State University Press, S. 185-193.

Mbembe, A./ Sarr, F. (Hrsg.) (2017): *Écrire l'Afrique-Monde*. Paris/Dakar : Philippe Rey/Jimsaan.

Mbembe, A. (2013): *Critique de la raison nègre*. Paris: La Découverte.

Mbembe, A. (2010) : *La pratique de l'opéra en Afrique*. Paris, L'Harmattan.

Miano, L. (2008): *Afropean Soul: et autres Nouvelles*. Paris: Flammarion.

Müller, G. (2018): Oper Halle: Blicke aus Afrika sezieren Grand Opéra. *Klassik begeistert. Der Klassik-Blog* 5.10.2018. URL: <https://klassik-begeistert.de/giacomo-meyerbeer-lafricaine-fotouona-djami-yele-oper-halle/> [Zugriff am 19.07.2019].

o.A. (2019): *L'Africaine* nach der Grand Opéra von Giacomo Meyerbeer am Theater Halle. *WDR Kultur* 30.06.2019. URL: <https://www1.wdr.de/radio/wdr3/musik/opernblog/meyerbeer-africaine-halle-100.html> [Zugriff am 22.07.2019].

Operndorf Afrika (o.J.): Vision. URL: <http://www.operndorf-afrika.com/vision/#schlingensief> [Zugriff am 20.08.2019].

Petruschewsky, S. (2019): Der Krieg ist vorbei, gekämpft wird weiter. *MDR Kultur*, 22.02.2019. URL: <https://www.mdr.de/kultur/kommentar-nichtverlaengerung-florian-lutz-100.html> [Zugriff am 19.07.2019].

Pullinger, M. (2015): Das wiedergewonnene Paradies: Vasco da Gama setzt die Segel an der Deutschen Oper. *bachtrack* 05.10.2015. URL: https://bachtrack.com/de_DE/review-vasco-da-gama-alagna-koch-deutsche-oper-berlin-october-2015 [Zugriff am 24.07.2019].

Raphael-Hernández, H. (2015): Deutsche Verwicklungen in den transatlanti-

schen Sklavenhandel. *APuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte: Beilage zur Wochenzeitung „Das Parlament“*, Vol. 65, 50-51, S. 35-40. URL: <http://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/216490/sklaverei> [Zugriff am 20.08.2019].

Raphael-Hernández, H. / Wiegink, P. (Hrsg.) (2017): German Entanglements in Transatlantic Slavery. *Atlantic Studies Journal*, Special Issue, (14.4).

Roth, J. (2017): Sugar and Slaves: The Augsburg Welser Company, the Conquest of America, and German Colonial Foundational Myths. In: Raphael-Hernández, H. / Wiegink, P. (Hrsg.): German Entanglements in Transatlantic Slavery. *Atlantic Studies Journal*, Special Issue, 2017(14.4), S. 436-456.

Sarr, F. (2016): *Afrotopia*. Paris: Philippe Rey.

Sarr, F. (2017): *Habiter le monde. Essai de politique relationnelle*. Montréal: Mémoire d'encrier.

Savoy, B. / Sarr, F. (2018): *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. URL: http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf (auch in englischer Version online verfügbar; deutsch (2019): *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*. Berlin: Matthes & Seitz)

Schlingensief, C. (2009): Förderungsantrag. In: Burgtheater (Hg.): *Christoph Schlingensief. MEA CULPA*. Wien, S. 34-35.

Schlingensief, C. (2009): *So schön wie hier kann's im Himmel gar nicht sein!* Köln: Kiepenheuer & Wietsch.

Schönhuth, M. / Eckstein, K. (2011): „Wenn es nichts mit uns zu tun hat, geht es uns auch nichts an“. Webfehler in Schlingensiefs Operndorf Afrika. Universität Trier. URL: <http://www.uni-trier.de/fileadmin/fb4/ETH/Auf->

[saetze/ArtikelEcksteinSchoenhuth.pdf](#)
[Zugriff am 24.07.2019].

Simmer, G. (2000): *Gold und Sklaven: Die Provinz Venezuela während der Welser-Verwaltung (1528-1556)*, Berlin: Wissenschaft und Technik Verlag.

Soyinka, W. (1981) : *Opera Wonyosi*.
Bloomington: Indiana University Press.

Stoll, D. (2011): Zeitlose Meyerbeer-Annäherung. Giacomo Meyerbeer: *L'Africaine. Die deutsche Bühne*, 29.09.2011. URL <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/zeitlose-meyerbeer-annaeherung> [Zugriff am 19.07.2019].

van der Horst, J. (2013): Also was war denn nun die Wahrheit? Wie ging das alles zusammen? In: Biesenbach, K. / Gebbers, A.-C. / Laberenz, A. / Pfeffer, S. (Hrsg.): *Christoph Schlingensiefel*. London: Koenig Books, S. 128–136.

Weber, K. (2009): Deutschland, der atlantische Sklavenhandel und die Plantagenwirtschaft der Neuen Welt. *Journal of Modern European History*, Vol. 7, No. 1, S. 37–67.

Zimmerer, J. (Hrsg.) (2013): *Kein Platz an der Sonne: Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*. Frankfurt/M.: Campus Verlag.

5. Endnotes

1 Vgl. auch die im Sammelband *Ecrire l'Afrique-Monde* (Mbembe / Sarr 2017) versammelten Beiträge.

2 So ist bspw. Felwine Sarrs *Afrotopia* (2016) in französischer, englischer, deutscher und spanischer Sprache verfügbar; Mbembes *Critique de la raison nègre* (2013) ist in fünf Sprachen erschienen und auch Souleymane Bachir Diagnes Werk *En quête d'Afrique(s). Universalisme et pensée décoloniale* (gemeinsam mit Jean-Loup Amselle 2018) wird ins Englische übersetzt.

3 Für das Theater allgemein vgl. auch

Chalaye (2002).

4 Der Titel „épaves“ verweist auf die Bezeichnung für Sklaven, deren Besitzer nicht bekannt ist.

5 Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Einrichtung neuer Spielstätten wie das Opernhaus in Alger (2016) oder die Ankündigung des Vivendi-Konzerns 2017, ein panafrikanisches Netzwerk von Kino- und Konzertsälen zu errichten.

6 Vgl. dazu auch grundsätzlich Mbeng (2010), der in der Transformation lokaler musikalischer Genres in die Oper ein kulturelles Entwicklungspotenzial sieht.

7 Die zahlreichen Bezüge zwischen Schlingensiefels Ansätzen im Rahmen des Operndorfs in Burkina Faso und der *L'Africaine*-Inszenierung an der Oper Halle 2018/19 werden außerdem durch personale Kontinuitäten – Regisseur Lionel Pouiaire Somé arbeitete bereits mit Schlingensiefel zusammen – gestützt.

8 Vgl. aber die kritischen Einschätzungen bei Schönhuth und Eckstein (2011), die – auf Basis von Feldforschung vor Ort – aus dem ambivalenten Afrikabild Schlingensiefels für das Operndorf neben einem Willen zur Umkehrung der Verhältnisse auch eine Fortdauer des problematischen „Hilfediskurses“ der Entwicklungshilfe ableiten.

9 Die Uraufführung von *L'Africaine* im Jahr 1865, ein Jahr nach dem Tod von Meyerbeer, wurde in der verfälschten Fassung von François-Joseph Fétis inszeniert, wie der Musikwissenschaftler Jürgen Schläder herausfand; Schläder rekonstruierte die Originalfassung (vgl. Ernst 2013).

10 Inszenierung: Lionel Poutiaire Somé, Thomas Goerge und Nina Gühlstorff; Dramaturgie: Michael von zur Mühlen und Philipp Amelungsen; musikalische Leitung: Michael Wendeborg; Komposition: Richard van Schoor; Sound Design: Abdoul Kader Traoré; Bühnenbild und Kostüme:

Daniel Angermayr; Performer: Lionel Poutaire Somé, Rosina Kaleab, Telma Bouabeng, Serge Fouha.

11 Drehbuchautor ist der Regisseur und Performer Lionel Poutaire Somé, der in Halle zum Produktionsteam gehört. Die Uraufführung von *L'Européenne* ist für Mai 2020 geplant.

12 Der Titel bezeichnet eine Reihe von hybriden Veranstaltungen aus Oper, Film, Installation, Symposium, Reenactment und Performance, vgl. https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/buehne_und_bewegung/detail/i_like_africa_and_africa_likes_me_i_like_europe_and_europe_likes_me.html (Zugriff am 20.07.2019).

13 Zum „Störfeuer“, „Getriebeschaden“ durch die Theater, Oper und Orchester Halle GmbH (TOOH) und den damit zusammenhängenden „destruktiven Rahmenbedingungen, unter denen Florian Lutz und sein Team ihre Spitzenleistung in der Oper Halle erbracht haben“ (vgl. Brandenburg 2019).

14 Z.B. die Augsburger Fugger und Welser im 16. Jahrhundert in den Amerikas oder später die kurbrandenburgische Kolonie Groß-Friedrichsburg in Westafrika. Im künstlerischen, musealen und wissenschaftlichen Bereich kommt aber zunehmend Bewegung in die Debatte: So blickt das historische Freilichtspiel *Das Brandmal* (2018) auf den Emder Sklavenhandel im 17. Jahrhundert. Die Hansestadt Hamburg hat 2014 die Forschungsstelle *Hamburgs (post-)koloniales Erbe / Hamburg und die frühe Globalisierung* eingerichtet: <https://www.geschichte.uni-hamburg.de/arbeitsbereiche/globalgeschichte/forschung/forschungsstelle-hamburgs-postkoloniales-erbe.html> (Zugriff am 20.08.2019). Das Flensburger Schiffahrtsmuseum organisierte 2017/18 unter der Leitung der jamaikanischen Gastkuratorin Imani Tafari-Ama die Ausstellung *Rum, Schweiß & Tränen. Flensburgs koloniales Erbe*: https://www.schiffahrtsmuseum-flensburg.de/files/PDF/Downloads/Flensburger_Schiffahrtsmuseum_DMB_Muku_218_05%20Grigull.pdf (Zugriff am 20.08.2019). Verwiesen sei auch auf die wichtige Ausstellung *Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart* 2016 am Deutschen Historischen Museum in Berlin: <https://www.dhm.de/ausstellungen/archiv/2016/deutscher-kolonialismus.html> (Zugriff am 20.08.2019) oder auf die didaktisierten Bildungsmaterialien zur Ausstellung *Verflechtungen. Koloniales und rassistisches Denken und Handeln im Nationalsozialismus* (2018) in der KZ-Gedenkstätte Neuengamme: <http://www.verflechtungen-kolonialismus-nationalsozialismus.de/start.html> (Zugriff am 20.08.2019). Die Universität Bremen realisierte u.a. das Schulprojekt *Das Gewebe der Sklaverei. Auf den Spuren transatlantischer Versklavung in Bremen* (vgl. Gleich / Spatzek 2015) sowie das Forschungsprojekt zu *German Slavery* unter der Leitung der Historikerin Rebekka von Mallinckrodt: <https://www.frueheneuzeit.uni-bremen.de/index.php/de/forschung/german-slavery> (Zugriff am 20.08.2019). Zu Deutschland als *Hinterland* der Sklaverei vgl. insb.: Brahm / Rosenhaft 2016; Raphael-Hernández 2015; Raphael-Hernández / Wiegminck 2017; Conrad 2012; Degn 2003 [1984]; Roth 2017; Simmer 2000; Weber 2009; Zimmerer 2013.

